

LA METAMORFOSI REFERENCIAL EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORANI

Oliver Pérez Latorre

oliver.perez@upf.edu

RESUM

Des del naixement del documental modern a mitjans del segle XX, amb *Nit i Boira*, d'Alain Resnais –on el referent real dels camps d'extermini mantenia la seva viva presència i el seu terrible estatut indiciari i, tot i això, era ja vehiculat per una consciència marcadament subjectiva, que despullava així el referent d'un valor absolut-, fins al documental-assaig en CD-ROM *Immemory*, de Chris Marker, que, ja a finals de segle, per reflexionar al voltant de les guerres comença mostrant les imatges d'un film de ficció que l'autor recorda haver vist quan era un nen, el camp referencial en el gènere documental ha experimentat una sèrie d'ampliacions i profundes transformacions, partint del referent real del documental clàssic fins arribar a un referent d'ordre sígnic o intertextual en la postmodernitat.

PARAULES CLAU

Documental, Relativisme, Postmodernitat, Intertextualitat, Referent, Realitat, Simulacre, Subjectivització, Perspectivització, Falsificació, Distorsió, Ocultació, Passat, Realisme

1. La crisi de la representació de la realitat

Als inicis del segle XX, després de la sentència contra Déu a càrrec de Zaratustra, els més rellevants descobriments de la Física moderna van soscavar de forma gairebé sincronitzada el vell afany d'oferir explicacions absolutes sobre la realitat: la Teoria de la Relativitat d'Einstein, juntament amb la idea de la discontinuïtat de la realitat que es derivava de les investigacions de Max Planck, així com el Principi d'Indeterminació d'Heisenberg, van provocar un cert gir epistemològic, des de la confiança en un

coneixement exacte o que, en teoria, podia arribar a ser exacte amb el temps, cap a un coneixement basat en probabilitats i en la impossibilitat teòrica de superar un cert marge d'error, donant lloc al paradigma relativista.

A través del concepte d'intertextualitat, ja avançat el segle, Mikhail Bakhtin y Júlia Kristeva van contribuir decisivament a instaurar el relativisme en la teoria literària. En línia amb l'Estètica de la recepció i la teoria del text encapçalada per Roland Barthes, la noció d'intertextualitat invalidava l'anàlisi del text com a unitat independent, absoluta. (1) Va ser en una ressenya sobre *Rabelais and his world* on Kristeva va adoptar la noció de "dialogisme" del formalista rus per fundar el terme d'intertextualitat, que, fonamentalment, suposava la consideració del signe literari no com un punt de significat fix sinó com un lloc travessat per xarxes i superfícies textuais diverses, així com un cert allunyament del text d'un referent real. Tot i això, per Bakhtin, el mateix que per Kristeva, allò veritablement important de la intertextualitat no era només que els textos teixissin referències entrecreuades a nivell explícit o implícit, sinó també el fet que el subjecte, definit com a autor i/o lector, donés sentit a la seva experiència i construís la seva vida en relació als textos. (2)

Una vegada el gir teòric, en l'essencial, s'havia dispersat com pol·len en camps tan llunyans com la Fe, la Ciència i la Literatura, (3) Jean-François Lyotard va associar estretament la Intertextualitat amb la Posmodernitat, tot preguntant-se qui les temia:

"He llegit a un jove belga, filòsof del llenguatge, queixant-se de que el pensament continental, enfront del desafiament que li llancen les màquines parlants, hagi abandonat a aquestes l'ocupar-se de la realitat, que hagi substituït el paradigma referencial pel de l'adlingüisticitat (es parla al voltant de paraules, s'escriu al voltant d'escrits, la intertextualitat). El jove filòsof pensa que, en l'actualitat, s'ha de restablir el sòlid ancoratge del llenguatge en el seu referent". (4)

És justament en el terreny de la imatge on la disputa teòrica entre els defensors i els detractors de "l'ancoratge" del llenguatge en el referent real està resultant més intensa, a causa de l'alt grau d'analogia entre el signe i el referent real en la imatge fotogràfica. Sense anar més lluny, l'abundància de falsos documentals en els últims anys no fa sinó alertar-nos amb ironia sobre una suposada caducitat de l'estatut de la imatge com a garant de la realitat.

Aquesta crisi de confiança respecte a la representació de la realitat es va anar traduint progressivament com a "crisi de la realitat", amb les teories de Jean Baudrillard al voltant de la realitat com a simulacre a mode d'estendard. En aquest context, mirant enrera, potser Siegfried Kracauer no anava tan desencaminat com deien en reivindicar obstinadament una "redempció de la realitat" en la seva *Teoria del Cinema*. En qualsevol cas, probablement més a prop de Kracauer que no pas de Baudrillard, Josep

Lluís Fecé mostra avui un ferm rebuig de l'excessiva acomodació en el que ell denomina la "Cultura de la Sospita": (5)

"Sens dubte, només una petita mostra dels nombrosos fraus informatius convida a l'escepticisme i a la desconfiança en les possibilitats de la imatge en moviment, o dels mitjans audiovisuals, de restituir, encara que sigui de forma aproximada, la realitat. En l'actualitat, els capdavaners de l'escepticisme són, sens dubte, els pensadors que podríem adscriure a l'anomenat pensament posmodern. Per aquests intel·lectuals, que semblen trobar un enorme plaer en la negació de qualsevol idea de "realitat", en el món hiperreal ha estat eliminada qualsevol possibilitat de distinció entre allò real i les aparences. (...) Em temo que, en el fons, bona part del pensament posmodern sobre la imatge, amb Baudrillard al davant, no fa altra cosa que reescriure l'al·legoria de la caverna platònica". (6)

El propi Mikhail Bakhtin, potser intuïnt el temporal que s'acostava, es va afanyar a resituar la qüestió: la seva formulació intentava evitar una visió ingènuament realista de la representació, però sense arribar a un "nihilisme hermenèutic" pel qual tots els textos fossin vistos com res més que un joc infinit de significacions. Bakhtin mai va voler abandonar la noció que les representacions artístiques o mediàtiques estan al mateix temps profundament i irrevocable imbricades en allò social, precisament perquè els discursos que l'art i els mitjans representen són ells mateixos socials i històrics i, per tant, reals. (7)

2. La metamorfosi referencial

Des del naixement del documental modern a mitjans del segle XX, amb *Nit i Boira*, d'Alain Resnais, on el referent real dels camps d'extermini mantenia la seva viva presència i el seu terrible estatut indiciari i, tot i això, era ja vehiculat per una consciència marcadament subjectiva, que despullava així el referent d'un valor absolut, fins el documental-assaig en CD-Rom *Immemory*, de Chris Marker, que, ja a finals de segle, per reflexionar al voltant de les guerres comença mostrant les imatges d'un film de ficció que l'autor recorda haver vist quan era un nen, el camp referencial en el gènere documental ha experimentat una sèrie d'ampliacions i profundes transformacions, partint del referent real del documental clàssic fins arribar a un referent d'ordre sígnic o intertextual en la posmodernitat.

Baudrillard planteja quatre fases a través de les quals la representació hauria cedit progressivament al que ell denomina –amb cert to apocalíptic– la "simulació no-qualificada", (8) en el qual podríem descriure com una "metamorfosi referencial":

- I: **El signe reflecteix una realitat bàsica.**
- II: **El signe emmascara o distorsiona la realitat.**

- III: **El signe emmascara l'absència de realitat.**
- IV: **El signe esdevé simulacre**, és a dir, no té relació de cap tipus amb la realitat.

Traslladada al gènere documental, la classificació de Baudrillard respondria a les etapes següents:

- I: **El documental reflecteix un referent real.**
- II: **El documental “emmascara” el referent real.** Podem establir aquí quatre possibilitats significatives respecte a la història del documental, que després detallarem:
 - Subjectivització del referent
 - Perspectivització del referent
 - Falsificació del referent
 - Distorsió del referent.
- III: **El documental “oculta” el referent real.** El referent real pot seguir present, però en “fora de camp”.
- IV: **El documental no té relació directa amb la realitat.** Substitució del referent real: el documental que, com a text, es refereix a altres textos, el documental intertextual.

A continuació, podem revisar el procés d’“emmascarament” i substitució del referent real en el documental contemporani, a través d’alguns exemples especialment significatius:

Nit i Boira / SUBJECTIVITZACIÓ

Deu anys després de la Segona Guerra Mundial, Alain Resnais va tenir accés a material d'arxiu, fins aleshores mantingut en secret, per oferir el que hauria de ser el més cru testimoni sobre els camps de concentració nazis. Tot i comptar amb un material privilegiat, a Resnais li va semblar insuficient mostrar el Genocidi des de la talaia objectiva del documental clàssic; creia necessari implicar-se. Així, va acompanyar les imatges amb les seves pròpies paraules, mitjançant una veu en off que li va permetre subjectivitzar la memòria històrica i transcendir l'observació distanciada per exposar una consciència crítica personal sobre la realitat, en el que va suposar un punt d'inflexió entre el classicisme i la modernitat en el gènere documental.

D'altra banda, a la llum d'una frase de Jean-Luc Godard, qui va advertir que "l'oblit de l'Extermini forma part de l'Extermini", Resnais plantejava, al final de *Nit i Boira*, el rebuig de la idea de passat. El cineasta es negava a situar l'Extermini en el passat per la part d'oblit que comporta el concepte i suggeria, en canvi, un flux temporal no-fragmentat, on coexistissin els diferents Temps: passat, present i futur. Més endavant, a *Sans Soleil*, Chris Marker afirmaria a través del seu heterònim, Sandor Krasna: "Al segle XIX la Humanitat va ajustar comptes amb l'Espai, en el segle XX el repte era la cohabitació dels Temps".

Lettre de Sibérie / PERSPECTIVITZACIÓ

Juntament amb la coneguda fundació del "cinema-assaig", André Bazin va al·ludir en la seva llegendària crítica sobre *Lettre de Sibérie* (1958) a una altra qüestió menys citada sobre aquest documental de Chris Marker: la perspectivització del referent real.

A propòsit d'una determinada escena de *Lettre de Sibérie*, en què "un tipus de cara una mica patibulària" creua per casualitat davant la càmera en un carrer de Djakutoutsk, Bazin ressalta el fet que Marker, a través de la veu en off, ofereix tres comentaris diferents al voltant de la mateixa imatge: 1) "Un pintoresc representant de les regions boreals", 2) "Un inquietant asiàtic" i 3) "Un djakuti que pateix estrabisme".

Respecte a aquest tercer comentari, Bazin destaca que "estem més enllà de l'astúcia i la ironia, ja que el que Marker acaba de fer és proporcionar una demostració implícita de que l'objectivitat és encara més falsa que els dos punts de vista sectaris". (9)

Tant Marker en el seu film com Bazin en la seva crítica intenten alliberar el gènere documental dels lligams de l'objectivitat, apuntant cap a un coneixement relativista, a través de la suma de diferents punts de vista. Ambdós acosten així el documentalisme al mètode cubista.

F for Fake / FALSIFICACIÓ

F for Fake (1973) és també un film pioner en allò que Baudrillard denomina "l'emascament" del referent, en aquest cas, a través de la falsificació. Orson Welles denuncia al seu film el dispositiu cinematogràfic, convertint la taula de muntatge en una protagonista més i assumint que aquesta és una de les eines clau en la construcció visual del significat. En última instància, el dispositiu del documental queda subvertit a *F for Fake* de la forma més directa possible, a través de la invenció d'un fet inexistent: la relació entre Picasso i Oja Kodar. (10)

L'excèntric falsificador de quadres Elmyr d'Hory, protagonista del documental, presumeix de que les seves falsificacions, exteses per tot el món, esdevenen obres d'art quan són exposades en un museu. Paral·lelament, Welles –a qui la crítica americana Pauline Kael havia qüestionat, temps enrera, l'autoria del guió de *Ciudadà Kane*– emula a d'Hory i ironitza al seu film al voltant de la facilitat amb la què una falsificació pot esdevenir autèntica en ser exposada en un documental.

Sans Soleil / DISTORSIÓ

Sans Soleil (1982) s'articula, com a documental epistolar, a través d'una sèrie de missives en què un heterònim de Chris Marker, Sandor Krasna, envia diferents gravacions a una dona. Entretant, un enigmàtic personatge anomenat Hayao Yamaneko es dedica a distorsionar mitjançant una sintetitzadora de vídeo algunes de les imatges filmades per Krasna.

En el fons, el que Hayao pretén amb les distorsions d'imatges que realitza amb la seva màquina –a qui anomena *La Zona* en homenatge al film d'Andrei Tarkovski *Stalker*–, és alliberar les imatges del seu significat pressuposat, deslligar-les del referent real. Finalment, la lectora acaba comprenent els motius de Hayao: “Almenys així aquestes imatges són simplement el que són, unes imatges, i no la forma transportable i compacta d'una realitat inaccessible”.

Així, “l'emascarament” del referent a *Sans Soleil* és només aparent, ja que el propòsit de Hayao no és emascarar la imatge sinó, pel contrari, treure-li la màscara, desprendre d'ella qualsevol significat adherit, retornar-la al que Gonzalo De Lucas anomena un estat “pre-simbòlic”. (11) Al capdavant, no allunyar la imatge de la realitat, sinó intentar reaproximar-les.

Shoah / OCULTACIÓ

A *Shoah*, el “tour de force” de més de nou hores sobre l'Holocaust que va culminar Claude Lanzmann el 1986, l'absència de qualsevol document d'arxiu sobre l'Extermini suposaria, a primera vista, una “ocultació” del referent real. Tot i això, arribats a aquest punt resulta ja impossible parlar de *Shoah* des d'una perspectiva no-intertextual, donat que sembla fonamental l'existència prèvia de *Nit i Boira* pel sorgiment de *Shoah*. De fet, en cert sentit, Lanzmann es va limitar a portar fins les darreres conseqüències els postulats de Resnais al final de *Nit i Boira*: si un horror de la magnitud de l'Holocaust mai hauria de ser concebut com a passat, aleshores, per quina raó s'han utilitzar imatges d'arxiu?

Lanzmann va buscar durant anys els supervivents dels camps de concentració nazis i no va desistir fins que els va convèncer que donessin el seu testimoni. Al documental, Lanzmann il·lustra les paraules dels

supervivents amb pausades imatges de les planes on una vegada van estar els camps de concentració, esplanades buides d'un verd interminable, turons nus... Sovint, els plans-seqüència de Lanzmann acaben situant l'espectador en una posició de visió subjectiva, en què la seva mirada coincideix amb la de la víctima en el passat, i és aleshores la pròpia imaginació de l'espectador la que crea les "imatges d'arxiu", la memòria d'un horror que ja no pot ser un horror del passat perquè emergeix en la ment de cada espectador en un estricte present, DURANT la contemplació dels camps.

Afirma Lanzmann: "Aquesta pel·lícula no podia fer-se amb records, ho vaig saber molt aviat. M'horroritza el record: és feble. Aquesta pel·lícula busca l'abolició de qualsevol distància entre el passat i el present. Aquesta història només hauria de ser reviscuda en present". (12)

Lanzmann salda així aquell antic compte pendent al qual ens havíem referit: "Al segle XIX la Humanitat va ajustar comptes amb l'Espai, en el segle XX el repte era la cohabitació dels Temps".

Després de l'"emascament" del referent real a través de diverses formulacions, al gènere documental restava un sol pas inexorable en l'evolució del camp referencial: la substitució del referent real, la utilització d'altres textos com a referents, el documental intertextual.

Immemory / INTERTEXTUALITAT

A *Immemory*, l'autoretrat interactiu de Chris Marker, es combina la intertextualitat amb la "intersubjectivitat", en considerar no només el text en relació amb altres textos sinó també, paral·lelament, la seva identitat en relació amb altres identitats, ja que és el navegant qui acabarà traçant el retrat de Marker en la seva travessia personal a través del CD-Rom.

En un dels camins de l'àmplia cartografia d'*Immemory*, Marker ens mostra les imatges que representen per ell la guerra, la primera de les quals és un xoc d'avions de la Primera Guerra Mundial. Una frase de Marker s'inscriu a la pantalla de l'ordinador: "Aquesta guerra del 14, que vam imaginar a partir dels films amb pilots de caça". Més endavant, seguint altres camins, podem desembocar en un lloc on Marker ens parla de les pel·lícules que han marcat la seva vida, entre elles *Wings*, de William Wellman. Descubrim aleshores que les imatges d'avions de la Primera Guerra Mundial que havíem vist anteriorment corresponen a una escena de *Wings*, segons afirma el propi Marker: "probablement, la primera pel·lícula que he vist".

Marker mostra així, subtilment, que el coneixement de la realitat en l'era dels "mass media" sol respondre més a representacions de diversa classe que a experiències en contacte directe amb la realitat, o bé amb un tipus de realitat "no-sígnica", donat que, com advertia Bakhtin, convé recordar que els discursos que l'art i els mitjans representen són ells mateixos socials i històrics. Essencialment, aquesta consideració

dels discursos, incloses les imatges de ficció, com a realitats en ells mateixos està en la base de les cartes de noblesa que Marker intenta retornar a la intertextualitat a *Immemory*.

Recapitulant, podem plantejar la següent taula-resum sobre la metamorfosi referencial en el gènere documental:

Metamorfosi referencial		Documental	Autor	Any
“Emmascarament” del referent real	Subjectivització del referent	<i>Nit i Boira</i>	Alain Resnais	1955
	Perspectivització del referent	<i>Lettre de Sibérie</i>	Chris Marker	1958
	Falsificació del referent	<i>F for Fake</i>	Orson Welles	1973
	Distorsió del referent	<i>Sans Soleil</i>	Chris Marker	1982
	Ocultació del referent	<i>Shoah</i>	Claude Lanzmann	1986
Substitució del referent real: documental intertextual		<i>Immemory</i>	Chris Marker	1997

3. La reinvençió de la realitat a la *Trilogia de Koker*

A *El Retorn del Real*, Hal Foster distingeix dos models de representació: el mode realista i el mode que ell denomina “il·lusionista”, associat a la idea de simulacre; una disjuntiva que, tot i això, s’afanya a rebatre per intentar entreveure nous horitzons:

“La majoria de teories de l’art a partir de la postguerra es van basar en la divisió de la fotografia a través d’aquesta línia: la imatge referencial o la imatge com a simulacre, de forma excloent. Aquest reduccionisme constreny les interpretacions de l’art, especialment en el cas del Pop. (...) Els nostres dos models de representació perden pràcticament tot el seu sentit amb l’aparició del Pop: les imatges de l’art Pop estan vinculades a temes iconogràfics i a referents del món real indistintament”. (13)

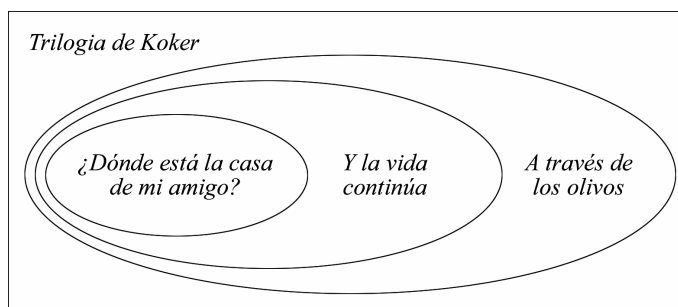
Una vegada desbloquejat el dilema referencialisme/simulacre a través de l’art Pop, Foster es pregunta si, malgrat la distància entre signe i referent real en la posmodernitat, seria possible un veritable retorn al real en el món de la representació.

En qualsevol cas, donat que sembla massa tard per reivindicar la confiança en la representació de la realitat mitjançant les antigues convencions realistes, resulta necessària l'exploració de nous camins. Una de les vies que albira Foster consisteix en tornar al real a partir de "l'acumulació d'il·lusionisme", és a dir, seguint la direcció aparentment contrària.

La *Trilogia de Koker* d'Abbas Kiarostami, composta per *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, *Y la vida continúa* i *A través de los olivos*, constitueix un dels exemples més interessants que podem trobar en el cinema contemporani al voltant d'un retorn al real des de la posmodernitat, justament a través d'una "acumulació d'il·lusionisme".

Com si d'un joc de nines russes es tractés, Kiarostami situa successivament una pel·lícula dins d'una altra en la seva trilogia: en primer lloc, a *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, Ahmad intenta retornar al seu amic, Mohamed, el seu quadern perquè aquest pugui fer els deures del dia següent. Més endavant, a *Y la vida continúa*, amb motiu del gran terratrèmol que va sacsejar Iran el 1990, un cineasta i el seu fill petit viatgen al lloc de la catàstrofe per tractar de localitzar els dos nens que van interpretar els papers d'Ahmad i Mohamed al film *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Finalment, *A través de los olivos* es centra en el rodatge d'un film titulat *Y la vida continúa*, a la zona d'Iran assolada pel gran terratrèmol.

Podem observar com *A través de los olivos* inclou les dues pel·lícules precedents de la trilogia, mentre que *Y la vida continúa* inclou, per la seva banda, la immediatament anterior, *¿Dónde está la casa de mi amigo?*:



Tal com ha suggerit Josep Lluís Fecé, aquesta original estructura sembla contravenir el realisme dels dos primers films, però, en canvi, emet una curiosa llum d'autenticitat sobre el tercer, *A través de los olivos*. Així, mentre el realisme de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* i el de *Y la vida continúa* queda desarticulat pels films respectivament successius de la trilogia, que mostren els rerafons de representació a través de la reflexivitat i la intertextualitat, l'últim dels tres, *A través de los olivos*, en no tenir un mirall

posterior que desveli la representació, queda imbuït d'una classe de realisme sense precedents, una espècie de "realisme intertextual".

El secret de Kiarostami radica en allò que apuntava Deleuze: el realisme no està tant en el film com en la mirada de l'espectador. No es tracta, per tant, d'abordar artificials renovacions del realisme dins del pla, sinó d'intentar, humilment, retornar la confiança a la mirada de l'espectador, permetre que escapi per un moment de la cultura de la sospita: "Filmar no el món, sinó la creença en aquest món, el nostre únic vincle". (14)

Qualsevol forma de reinventar la realitat passa avui per retornar a l'espectador la confiança en la realitat. En aquest sentit, una lliçó fonamental de Kiarostami consisteix en superar la visió de la intertextualitat com el penúltim atac a la vella noció de realitat i, en lloc d'oposar-los, buscar la integració d'ambdós conceptes. Kiarostami i la resta de cineastes posmoderns o tardo-posmoderns amb vocació de retorn al real ens proposen, modestament, oblidar la infructuosa oposició: intertextualitat O realitat i reconciliar els falsos enemics: intertextualitat I realitat. (15)

NOTES

(1) Barthes, en certa manera, va emular Zaratustra en afirmar *La mort de l'Autor* en el seu assaig homònim de 1968. Tres anys després, a *De l'Obra al Text*, completava una definició del concepte de text obertament associada al relativisme, a través de dos paral·lelismes fonamentals: de la mort de Déu com a creador únic de la Realitat a la mort de l'Autor com a únic creador del Text, i de la impossibilitat d'una explicació absoluta de la Realitat a la impossibilitat d'un sentit únic del Text.

(2) ONEGA, S. "Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones teóricas". A: BENGOCHEA, M.; SOLA, E., ed. *Intertextualidad*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1997.

(3) William Faulkner va encunyar l'expressió "pol·len d'idees" en referència a la similitud estilística entre diferents autors sense que intervingui una relació d'influència entre ells, sinó de forma immotivada, aparentment atzarosa. Cansat de que se li plantegés repetidament la qüestió de la seva deixeblesia i dependència en relació amb Joyce, Faulkner reconeixia les semblances evidents entre la seva prosa i la de *Finnegan's Wake*, però assegurava que ell havia començat a forjar el seu estil abans d'haver llegit a Joyce. La clau, segons Faulkner, residia en què "deu haver-hi una espècie de pol·len d'idees surant a l'aire, que fertilitza en ments similars, aquí i allà, sense necessitat d'un contacte directe".

(4) LYOTARD, J.F. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1994.

(5) A propòsit de la mateixa qüestió, en referència a una certa degradació en la percepció dels mitjans informatius per part de la ciutadania, Ignacio Ramonet va encunyar l'expressió: "L'Era de la Sospita". A: RAMONET, I. *La Tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate, 1998.

(6) FECÉ, J.L. "El Documental y la cultura de la sospecha". A: SÁNCHEZ-NAVARRO, J.; HISPANO, A. *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat, 2001.

(7) STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.

(8) *Op. cit.*

(9) BAZIN, A. "Crítica sobre 'Lettre de Sibérie'". A: ENGUITA, N.; EXPÓSITO, M.; REGUEIRA, E. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona; Sevilla; Valencia: Fundació Tàpies: Junta de Andalucía: Ediciones de la Mirada, 2000.

(10) OLIVA, M.; FARRERAS, J. "Hipertròfies de la mirada: la transtextualitat en el documental contemporani". *Palimpsesto* [en línia] (2003)
<<http://www.palimpsesto.net>>.

(11) DE LUCAS, G. "Chris Marker, composició política de la imatge: introducció a la primera imatge de Sans Soleil". *Formats* [en línia] (1999), núm. 2. <www.iua.upf.es/formats>.

(12) TORNER, C. *Shoah: una pedagogia de la memòria*. Barcelona: Proa, 2002.

(13) FOSTER, H. *The Return of the real: the Avant-Garde at the end of the century*. Massachussets: MIT Press, 1996.

(14) DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Citado por De Lucas a propósito de *Sans Soleil*: DE LUCAS, G. "Chris Marker, composición política de la imagen: introducción a la primera imagen de Sans Soleil". *Formats* [en línia] (1999), núm. 2.
<www.iua.upf.es/formats>.

(15) Aquest text parteix d'una reflexió conjunta al voltant de dos cursos del Doctorat en Comunicació Social de la UPF: "La Mirada Documental", impartit per Mercè Ibarz, i "Documental i Ficció", de Josep Lluís Fecé.

BIBLIOGRAFIA

- BARNOUW, E. *El documental, historia y estilos*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BARTHES, R. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1987.
- BENGOCHEA, M.; SOLA, E., ed. *Intertextualidad*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1997.
- ELENA, A. *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra, 2002.
- ENGUITA, N.; EXPÓSITO, M.; REGUEIRA, E. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona; Sevilla; Valencia: Fundació Tàpies: Junta de Andalucía: Ediciones de la Mirada, 2000.
- FOSTER, H. *The Return of the real: the Avant-Garde at the end of the century*. Massachussets: MIT Press, 1996.
- KRACAUER, S. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.
- LYOTARD, J.F. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- NICHOLS, B. *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- ROSENSTONE, R.A. *El Pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de Historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, J.; HISPANO, A. *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat, 2001.
- STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.
- TORNER, C. *Shoah: una pedagogia de la memòria*. Barcelona: Proa, 2002.

Óliver Pérez Latorre és llicenciat en Comunicació Audiovisual per la UPF. Actualment està cursant el doctorat en Comunicació Social a la UPF.

Ha col·laborat en diversos projectes d'investigació de la UPF:

Projecte R+D "La televisió i la construcció d'una imatge pública de la immigració a Espanya".

Participació en una ponència en el IV Congrés sobre la Immigració a Espanya (Girona, 10-13 novembre del 2004.)

Anàlisi de la Campanya Electoral al Parlament de Catalunya de novembre del 2003.

En l'àmbit del guionatge:

Oberón Cinematográfica: guió de *TV-movie*.

Projecte de la UPF: guió del documental "Fer present la memòria" (en desenvolupament).

Taller internacional de guió PILOTS, amb script-doctor Martin Dale i Guy Meredith, Kathie F.

Yoneda, Klaus Rettig i Christian Routh (2002).

També ha realitzat tasques periodístiques a *El Mundo Deportivo*, la Cadena SER Penedès/Garraf i Sants 3 Ràdio.